

EL PUENTE DE BROOKLYN Y EL CINE. ANÁLISIS FÍLMICO-ESTÉTICO DE LA ESTRUCTURA

PEDRO PLASENCIA LOZANO
Universidad de Extremadura

Resumen

El puente de Brooklyn es posiblemente la estructura más filmada en toda la historia del cine. En el artículo se analiza si esta circunstancia se debe a sus cualidades ingenieriles, a las innovaciones técnicas que presentó en su momento y a sus virtudes paisajísticas, estudiando para ello un elevado número de películas que lo han empleado en títulos de crédito, cortinillas, imágenes pregrabadas y escenas de amor, de drama o de acción. Del mismo modo, se describe cómo los nuevos efectos especiales han permitido recrear su construcción, su destrucción e incluso su pervivencia en una ciudad futurista de ciencia ficción, mostrando así su enorme capacidad protagonista. Se concluye repasando algunas películas que han utilizado la estructura de un modo singular imbricándola de un modo especial en el argumento, demostrando cómo los personajes de los distintos guiones dan ejemplo de la percepción que los habitantes y visitantes de la ciudad tienen del propio puente, y cómo éste está presente en su vida cotidiana de una forma relevante.

Palabras clave: Puente de Brooklyn, Manhattan, Nueva York, ingeniería, paisajismo.

Abstract

The Brooklyn Bridge is possibly the most shooted structure in the film history. We analyse this circumstance and its relation with the engineering, technical and landscape innovations owned by the bridge. We have studied a high number of films which shoot the bridge in the credits or in love, drama or thriller scenes. Furthermore, we describe how the new digital effects allows the filmmakers to recreate the bridge construction, its destruction or even its pervivence in a science-fiction futurist city. Finally, we comment several movies which have shooted the structure in a singular way, as examples of the capacity of the bridge for being a main object in the film plot.

Keywords: Brooklyn Bridge, Manhattan , New York, engineering, landscape.

Sentados en sus asientos, los espectadores del mundo han visto cómo un león hambriento, una vista del Everest o una bola del mundo abría la proyección de la película, generalmente seguida de "establishing shot", el primer fotograma que sitúa la acción de la misma. Durante años hemos visto la apertura a través del skyline de Nueva York con variaciones a lo largo del tiempo. En ese skyline, y fundamentalmente a partir de los años 1970, averiguamos la figura nítida de las torres que definen a uno de los puentes más conocidos de la historia, tal vez el

más icónico, posiblemente el más usado en la pantalla: el puente de Brooklyn, de John August Roebling.



Primeros planos de *Wall Street* (Oliver Stone, 1987), *Otoño en Nueva York* (*Autumn in New York*, Joan Chen, 2000), *Fiebre del Sábado noche* (*Saturday night fever*, John Badhall, 1977) y *Una extraña entre nosotros* (*A stranger among us*, Sidney Lumet, 1992)

CARACTERÍSTICAS FÍLMICAS DEL PUENTE

Más allá de su propia historia¹ y de sus características, el cine ha establecido un particular idilio con la estructura, convirtiéndola en actor de distintas películas hasta el punto de que ya es imposible saber dónde acaba el objeto real y dónde comienza la imagen del propio objeto. Quisiera remarcar una serie de factores que a nuestro juicio contribuyen a ello, es decir, a facilitar la “cinematografiedad” del puente.

-Presenta una preponderancia singular en el paisaje. Revoluciona el orden de magnitud de obras de este tipo, pues las ciudades de enjundia (Londres, París, Roma) no tenían una construcción de estas dimensiones en su entorno visual. El puente ya no sólo adorna el paisaje, sino que se convierte en sujeto único y dominador del mismo. El concepto de puente

¹ Puede consultarse con detalle la historia de la construcción y de la familia Roebling en STEINMAN, D.B.: *The builders of the Bridge: the story of John Roebling and his son*, Nueva York, Harcourt Brace, 1950.

como singularidad paisajística, profusamente usada por el cine como veremos, tiene su origen en este puente.



Esencia de mujer (Scent of a woman, Martin Brest, 1992)

-Su torres, que al ser distintas a las de otras estructuras, permiten identificar el puente con facilidad. No en vano, muchos ingenieros paisajistas² destacan que el puente de Brooklyn es la catedral de Nueva York, dado que sus arcos ojivales y su sillería remiten a las catedrales góticas europeas. Roebling, por otra parte, no era ajeno al gusto europeo por contrarrestar los avances ingenieriles con torres de estilo arcazante. Así, si echamos un vistazo a algunos puentes profundamente modernos en su concepción ingenieril, como el de Menai, los de Conway o el de Clifton, vemos cómo las torres presentan diseños mucho más tradicionales. Lo cual, en el caso del puente de Brooklyn es una ventaja desde el punto de vista iconológico, porque no hay un sólo puente que tenga ese estilo de torres, haciéndose de este modo inconfundible.

² AGUILÓ, M.: La autonomía de la forma en la ingeniería civil , en Revista Ingeniería y Territorio 81. La forma en la ingeniería.. Madrid, CICCIP, p. 9.



Katie (Barbra Streisand) recuerda Nueva York, y por extensión a su amado Hubbell (Robert Redford) a partir de la imagen de las torres de la estructura, en *Tal como éramos* (*The way we were*, Sydney Pollack, 1973)

-La existencia de una pasarela central sobre la que los peatones pueden caminar sin ningún problema sobre el tráfico rodado, sin interferencias visuales. De ese modo, el propio diseño favorece la contemplación del paisaje. Es el mismo efecto que el ingeniero Santiago Calatrava logra en el puente Lusitania de Mérida, al situar más elevada la zona de peatones que la de los vehículos, logrando que el puente sea una parte más del paseo fluvial de la ciudad, al hacer coincidir vehículos y peatones con armonía. La existencia de estos dos niveles genera enormes posibilidades cinematográficas, pues no hay distorsiones de fondo a la hora de capturar imágenes de los actores que caminan por la plataforma.



La pasarela central en *Godspell* (David Greene, 1973)

-Junto a esta pasarela, y sobre los vehículos, advertimos la presencia de una celosía reticular, orgánica y rítmica, que proviene de una reforma de 1948, y que fue premiada en su momento por su cuidado estético. Podemos añadir que en *Tarzán en Nueva York* (*Tarzan's New York adventure*, Richard Thorpe, 1942), rodada años antes de la reforma, no se observa dicha estructura sobre los coches, como veremos después. Se trata, además, de un complemento escenográfico interesante, pues los peatones pueden gatear por la celosía sobre los vehículos rodados, como advertimos en *Kate & Leopold* (James Mangold, 2001), que luego comentaremos al hilo de los efectos digitales.



Meg Ryan, caminando sobre la celosía en *Kate & Leopold*

-También cabe citar la existencia de unos tirantes oblicuos, dispuestos por Roebling para garantizar la rigidez del puente frente al viento, y que provocan un trenzado que no encontramos en otros puentes, por lo que su contemplación nos remite a la estructura de Brooklyn de manera eficaz.



El trenzado del puente, reflejado en el coche conducido por “Popeye” Doyle (Gene Hackman). *French Connection* (William Friedkin, 1971)

-El puente, por otra parte, separa mundos distintos, Brooklyn y Manhattan. Las vistas de las clases acomodadas de Manhattan son las clases más humildes de Brooklyn, y viceversa, con lo que el puente adquiere significados relevantes que van más allá de las meramente ingenieriles o paisajísticas, como son el cambio de estado vital, la llegada al paraíso (Manhattan) desde el infierno (Brooklyn), etc.



Los personajes de las películas de Woody Allen siempre contemplan los puentes desde Manhattan, como en *Celebrity* (1998)

-Es, además, un icono del progreso científico humano. Nueva York es la capital del mundo, y su obra cumbre tecnológica es el puente, dado que hoy día los rascacielos (que, además, nacieron en Chicago) están presentes en multitud de ciudades. Sin embargo, puentes colgantes del siglo XIX de la magnitud del de Brooklyn sólo hay uno. Por tanto, la singularidad del puente viene dada también por todo aquello que significa para la ingeniería y para la técnica, al ser el primer gran puente colgante moderno

-Está presente en el cine desde el primer momento, a través de los experimentos visuales que Edison hacía con sus aparatos de captación de imágenes, de modo que podemos rastrear la evolución del puente y su entorno a través de las películas que se han rodado en su ámbito visual. Y esto no ocurre en ningún otro lugar del mundo. Dado que los nacimientos de puente y cine son casi coetáneos, podemos afirmar que ambos han ido de la mano, descubriéndose mutuamente para el mundo.



New York and Brooklyn Bridge from East River (Thomas A. Edison, 1903)

-Además del cine, otras artes se han hecho eco del puente, convirtiéndolo en objeto artístico. Así, Federico García Lorca escribe su *Nocturno de Brooklyn Bridge* o José Hierro hace referencias en su *Cuaderno de Nueva York*. Paul Strand o Henri Silberman fotografiaron el puente en series fotográficas completas, Joseph Stella o Andy Warhol lo emplearon como motivo en sus cuadros, e incluso ha sido objeto de la instalación de Olafur Eliasson, consistente en una cascada sobre la pila del lado Manhattan. Por tanto, la significación de la estructura en el cine se ve completada por el resto de manifestaciones artísticas, y de ese modo los encuadres fílmicos del puente pueden inspirarse no sólo en el propio puente, sino en las imágenes artísticas existentes del propio puente, por emplear un lenguaje deleuziano³.

³ DELEUZE, G.: *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona, Paidós, 1987.



Andy Warhol, *Brooklyn Bridge*, 1981; Olafur Eliason, *Cascadas*, 2008

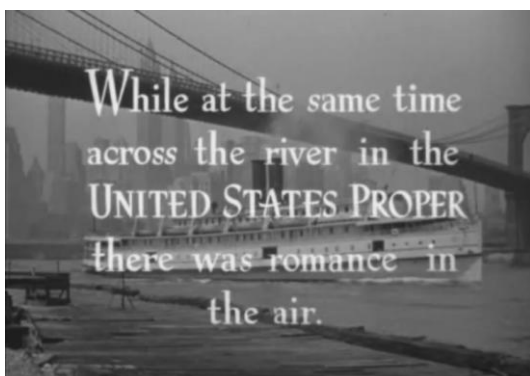
EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL PROTAGONISMO EN EL CINE

El estudio de la evolución histórica de las miradas cinematográficas sobre el puente nos remite a los filmes de Thomas A. Edison, que sencillamente se limita a colocar una cámara en algún lugar móvil, como un barco o un tranvía, y captaba la realidad cotidiana de la ciudad en un determinado momento histórico. Este cine de tipo documental, repetido en filmes históricos por otros directores, logra su mayor refinamiento en la película *Manhatta*, de Charles Sheeler y Paul Strand, que comentaremos posteriormente.



***Brooklyn Bridge Rail* (Thomas A. Edison, 1899)**

Ya en la época del cine de los grandes estudios de Hollywood, existían grandes calles ficticias construidas a la manera de Nueva York dentro de dichos estudios. Los interiores de los lujosos apartamentos de Manhattan podían rodarse en cualquier lugar, y unas pocas calles con mobiliario urbano y fachadas neoyorquinas permitían grabar cómodamente películas ambientadas a muchos kilómetros de distancia. No obstante, para abrir la película se hacían necesarias algunas imágenes aéreas de la ciudad, y en ellas aparece con frecuencia el puente de Brooklyn, como el caso de *Arsénico por compasión* (*Arsenic and old lace*, Frank Capra, 1944). Cabe destacar que el número inicial de *Un día en Nueva York* (*On the town*, Stanley Donnen y Gene Kelly, 1949) sí se rodó en la ciudad por la insistencia de sus directores a los productores, pero el resto de escenas ambientadas en la Gran Manzana se rodaron en estudio utilizando transparencias y otros artificios fílmicos. Había además algunas excepciones, como *La reina de Nueva York* (*Nothing sacred*, William A. Wellman, 1937) o *Retrato de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), que sí se rodaron en la ciudad de los rascacielos pero no dejaban de ser, como decimos, meras anécdotas.



Fotogramas de *Arsénico por compasión*, *Un día en Nueva York*, *La reina de Nueva York*, *Retrato de Jennie*

A partir de los años 1960, sin embargo, comienzan a rodarse películas en las calles neoyorquinas. Así, películas como *Serpico* (Sidney Lumet, 1973) o *French Connection* son ejemplos que nos transmiten una Nueva York en tanto que ciudad corrupta y policiaca, frente a Boston, la ciudad señorial o San Francisco, la ciudad romántica. Un inconveniente, por otra parte, que tenía el puente en este momento eran los rascacielos adosados al mismo. De ese modo, películas como *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, Jack Clayton, 1974) o *El golpe* (*The sting*, George Roy Hill, 1973), ambientadas en el pasado Nueva York, no podían tener el puente entre sus imágenes, puesto que resultaba complicado recrear la estructura evitando las modernas construcciones colindantes. Los guionistas tenían que imaginar formas de incluir un símbolo tan neoyorkino en la película, y así, por ejemplo, en *New York New York* (Martin Scorsese, 1977), ambientada en la posguerra, recurrieron a un perfil urbano en los títulos de crédito (un recurso hábil, técnicamente sencillo), y en *El Padrino II* (*The Godfather: part II*, Francis Ford Coppola, 1974), ambientada en la época de la Gran Depresión, recurren a un escenario teatral en el que vemos también la Estatua de la Libertad. Sergio Leone fue más astuto aún, y nos mostró el puente de Brooklyn en su monumental *Érase una vez en América* (*Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1984), ambientada en los años 20, a través de la ventana de una fábrica, por lo que podía recortar la vista de las torres ojivales a conveniencia.



Serpico, Érase una vez en América, El Padrino II y New York, New York

Será a partir de 1980 cuando veamos un mosaico amplio de diferentes visiones y significado del puente en las películas rodadas en Nueva York, coincidiendo también con una semiología de lo neoyorquino más poliédrica que en la década anterior. *Supermán* (Richard Donner, 1998) supone el punto de partida para integrar la ciencia ficción con elementos reales de la ciudad, y en los últimos años hemos visto las naves espaciales de *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) o al monstruoso *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) interactuando con el puente, en ocasiones para destruirlo. Y es que los superhéroes y las criaturas de ciencia ficción necesitan ir a Nueva York y a su puente más emblemático para demostrar su existencia y peligro a todos los habitantes del mundo civilizado. Mientras tanto, la aparición de las comedias y dramas sofisticados de Woody Allen en la escena (posteriormente comentamos *Annie Hall* con más detalle) cambia radicalmente la concepción de la ciudad como nido de corrupción, de grupos sociales conflictivos, de poder y de sociedad adinerada, y establece los parámetros de la comedia neoyorquina moderna, seguido por Nora Ephron o Rob Reiner, protagonizadas por personajes cultos, vividores e inquietos, que viven en apartamentos de lujo y toman copas en el Village, y al mismo tiempo tienen problemas para llegar a fin de mes. El puente, en estas películas, se integra en la ciudad y es protagonista de encuadres amables en los que se aprovecha su horizontalidad para contrarrestarlo con la verticalidad de los rascacielos, buscando profundizar el campo visual en planos bucólicos que acompañen el fluir de las historias románticas y cómicas de los habitantes de la ciudad.



Superman e Independence Day, junto con el puente de Manhattan



La comedia neoyorquina postalleniana: *Algo para recordar* (Sleepless in Seattle, Rob Reiner, 1993) y *Tienes un e-mail* (You've got mail, Nora Ephron, 1998)

El puente, además, ha sido profusamente usado en Nueva York como elemento de poder. Las vistas hacia el río están sólo en manos de los ejecutivos de Wall Street o de los mafiosos más acaudalados, y también en manos de los que adquieren poder en tanto que ángeles redentores de la propia ciudad, como nos muestra la compleja *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).



Vistas sobre el puente, en *El secreto de Thomas Crown* (The Thomas Crown affair, John McTiernan, 1999), *El honor de los Prizzi*, (Prizzi's honor, John Huston, 1981) y *Taxi Driver*

LOS EFECTOS DIGITALES

Los ejemplos citados hasta ahora nos han permitido ver cómo el puente es un protagonista-personaje neoyorkino vivo y con salud⁴, pues ha sobrevivido a diferentes remodelaciones y sigue cumpliendo su función a diferencia de otros grandes hitos ingenieriles innovadores (como los puentes Britannia o Tacoma Narrows) que por diversas causas han quedado en desuso o se han perdido. Si bien las imágenes rodadas hace 40 años pueden

⁴ Puede encontrarse una descripción de los hallazgos ingenieriles contenidos en el puente en PETROSKI, H.: *Paradigmas de diseño. Casos históricos de error y buen juicio en ingeniería*, Madrid, Modus Laborandi, 2009, pp. 133-154. Curiosamente, la edición que hemos manejado reproduce el puente de Brooklyn en la portada.

hacernos entender las decisiones tomadas en el diseño de elementos constructivos que hayan podido quedar desnaturalizadas por la posterior modificación del entorno, alterando así el paisaje que ideó el ingeniero al desarrollar su proyecto, los efectos digitales nos permiten fantasear con esta evolución a lo largo de los últimos años, como puede observarse en la reconstrucción histórico-temporal que nos brinda Martin Scorsese en el final de su cinta *Gangs of New York* (2002), en la que el paso del tiempo es representado a través de la evolución del entorno del puente de Brooklyn. Nada tiene que ver el paisaje de hace unos años con el paisaje actual. O por lo menos con el que el director prefiere quedarse al final, que es con el previo a la destrucción de las torres gemelas. Del mismo modo, y ahondando en la capacidad de los efectos digitales ya mencionados, el cine puede especular con la idea de cómo sería la construcción del puente (*Kate & Leopold*), cómo sería su destrucción y cómo quedaría el tablero tras dicha destrucción (*Soy Leyenda*, *I am Legend*, Francis Lawrence, 2007), o incluso cómo puede ser ese puente en el futuro, caso de sobrevivir varias centurias (*El quinto elemento*, *The fifth element*, Luc Besson, 1997). Las tres películas tienen algo en común: la identificación del puente con sus torres, con los arcos ojivales que hemos mencionado anteriormente. En *El quinto elemento*, además, advertimos que los coches vuelan y que los ríos han sido desecados. No obstante, se mantiene el puente como icono neoyorquino pese a que su función básica –la de *ser* puente– es totalmente prescindible. O no: quizá sea la iconológica una función tan importante como la de permitir el cruce de vehículos y peatones sobre el East River. Sin duda, este es el mensaje que podemos extraer de la película mencionada.



Secuencia final de *Gangs of New York*



Los efectos digitales recrean el puente en *Kate & Leopold*, en *Soy Leyenda* y en *El quinto elemento*

ALGUNOS EJEMPLOS DEL PROTAGONISMO DEL PUENTE EN EL CINE

Pretendemos, por ir rematando, sintetizar lo que ha supuesto el puente de Brooklyn para el cine (y viceversa) mediante el análisis somero de cinco películas diferentes entre sí, relacionadas precisamente por la aparición como protagonista de la estructura proyectada por Roebling.

Comenzamos con *Manhatta*, posiblemente la primera película documental e independiente de la historia, con permiso de *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922). Paul Strand y Charles Sheeler realizaron en 1921 un documental totalmente libre acerca de la ciudad de Nueva York, a partir de la visión, muchas veces abstracta, obtenida previamente por ambos en sus respectivos trabajos con la cámara fotográfica y el lienzo, con el ánimo de trasladar la imagen fija a la imagen en movimiento como nunca se había hecho antes. Las maquinas, el humo, los rascacielos, la ciudad y el devenir de sus gentes eran los protagonistas en diversas imágenes fijas de gran estética visual; al mismo tiempo, unos cuadros de texto recordaban versos de Walt Whitman, el poeta americano por antonomasia. La imagen del puente de Brooklyn estaba precedida por el verso

“Formas de los puentes, vastos armazones, pórticos, vigas”, y en este fragmento en el que aparece la estructura, como en toda la película, se advierte una voluntad de mostrar con orgullo todo aquello que hace de Nueva York una ciudad diferente a las demás. El puente, por tanto, se toma como icono del despuntar tecnológico americano.



El texto previo de Whitman y la imagen fija del puente, en *Manhatta*

En la ya mencionada *Tarzán en Nueva York*, que data de 1942, encontramos el primer uso del puente como localizador de criaturas fantásticas. En una de las películas más célebres de la serie, protagonizada por el inevitable Johnny Weissmuller, Tarzán (un *protosuperhéroe*, al fin y al cabo), se ve acosado por la policía de la ciudad, y no duda en trepar por uno de los cables del puente para acabar saltando desde él. Como decíamos, en ella contemplamos el puente tal y como estaba antes de la reforma del año 1948, cuando aún circulaba ferrocarril en el espacio interior y los coches no tenían celosía metálica sobre ellos. Esta película da ejemplo de lo útil que resulta, asimismo, el cine, para ver cómo eran los elementos antes de sufrir modificaciones. El skyline de la ciudad no llegaba a ser tan espectacular como el que existe hoy día, y el puente aún conservaba íntegro el protagonismo paisajístico en la urbe, por lo que comprobamos que el efecto paisajístico del puente hace unas décadas era aún mayor que el que observamos hoy.



Tarzán acaba por saltar desde uno de los cables principales del puente, sobre el que previamente ha estado gateando

El Crack, rodada en 1981, nos sirve como excusa para hablar de películas de cinematografías ajenas a la americana que buscan dar al producto un toque singular por el hecho de haber rodado allí. José Luis Garci, cinéfilo empedernido⁵, intenta imitar en la cinta las películas policíacas neoyorquinas de los 70 que comentábamos antes, y para dotar de una pátina realista a la cinta desde el punto de vista del tipo de cine que quiere homenajear necesita ir hasta Nueva York para rodar algunas escenas. Lo mismo haría, por cierto, con *Volver a Empezar* (José Luis Garci, 1982), rodando algunas escenas en San Francisco al ser la ciudad californiana el lugar, como también decíamos antes, de las películas románticas americanas de los 70. De esta cinta podemos analizar dos escenas no consecutivas en la película. La primera de ellas transcurre en la barbería en la que el detective Germán Areta (Alfredo Landa) es martirizado por las historias que cuenta su barbero, que ha vivido en Nueva York, y que tiene su barbería repleta de imágenes de la ciudad. En la segunda escena el

⁵ Es destacable el libro de entrevistas VV.AA.: *Garci entrevistas*, Notorious, Madrid, 2010.

propio Areta está en Nueva York conversando con un individuo, el Guapo, y recuerda entonces lo que le decía el barbero sobre la ciudad y sobre el propio puente. El personaje de Areta, aquí, no sólo hace de amigo del barbero, sino de todos los españoles de la época que, del algún modo, viajaban con el cine patrio. Alfredo Landa, de nuevo, era representante del españolito medio que no había viajado en su vida, y al que los emigrantes le contaban sus andanzas en los países extranjeros. Landa iba allí a verificar si eran ciertas o no las historias del barbero, las historias que contaban todos los que se habían ido y que volvían relatando innumerables vivencias, algunas de difícil verosimilitud.



El puente, primero como foto en la barbería y después como realidad ante los ojos de Areta, en *El Crack*

Annie Hall, de Woody Allen, supone el inicio de la comedia neoyorquina moderna, urbana y sofisticada. Rodada en 1977, la película narra la historia de Alvy Singer y Annie Hall, y esa historia amorosa está íntimamente relacionada con el puente de Brooklyn, hasta el punto de que podemos definirla a partir de tres escenas que tienen al puente como protagonista directo. En la primera, los protagonistas (que además se acaban de conocer) circulan en coche por la avenida Roosevelt. Las diferencias de carácter de ambos, Alvy y Annie, que van a ser relevantes para el desenlace final de la misma, se ponen de manifiesto en la conducción, en que Annie no es de Nueva York y en el extravagante vestuario de la propia Annie; de igual modo, el puente aparece en la distancia, entrevisto entre los pilares del viaducto Roosevelt sin llegar a aparecer en plenitud, indicando que ambos se acaban de conocer y que esa relación será compleja, poco nítida, al igual que esa perspectiva del puente mostrada en la cámara. En otro momento de la película se produce la declaración amorosa y sexual por parte de Alvy: se trata del clímax romántico de la cinta (quizá el cómico sea la

célebre escena de las langostas), en la que la estructura de Brooklyn aparece cerrando el cuadro, iluminado con sus características bombillas verdes al inicio de la noche. El puente es aquí mostrado, por tanto, en todo su esplendor visual, reflejando las magníficas perspectivas que se abren ante la pareja de enamorados. Por último, cuando la relación ha concluido (precisamente por esa acusada diferencia de caracteres que describíamos antes) y no hay reconciliación posible, Alvy vuelve al muelle en el que una vez estuvo besando a Annie. La cámara ha despojado la escena de toda traza de romanticismo, pues ahora es de día, el ruido de fondo es desagradable, la cámara permanece estática y el puente, puesto que no hay relación, no tiene sentido y no aparece en el encuadre, pese a que el muelle es el mismo como atestigua un bidón de algún producto oleico que percibimos en ambas escenas. El detalle que delata la relación directa entre Annie-Alvy y el puente es, pensamos, el hecho de que Alvy se gire y mire a su derecha, al lugar donde una vez estuvo besando a Annie y al propio puente, que sigue estando allí pese a que, como decimos, no aparece ya frente a la cámara.



Fotogramas de las tres escenas comentadas de *Annie Hall*

Por último, en la película de 1990 *Cuanto más, mejor*, de Spike Lee, vemos el mundo que está más allá del puente, es decir, Brooklyn. El director Spike Lee, afroamericano, nos muestra la vida del trompetista Bleek William (Denzel Washington), que mantiene dos relaciones a lo largo de la cinta. Hay tres escenas singulares de la película y en ellas aparece el puente con la vista de Manhattan al fondo, haciendo hincapié en que los ambientes de la película, enmarcados en la comunidad negra de Brooklyn, tienen su propia vista del puente, que no se corresponde con la transmitida por la mayor parte de los filmes rodados en Nueva York, cuyos personajes son generamente habitantes de Manhattan. Así, en un momento dado de la película, Bleek se debate entre las dos relaciones que mantiene con sendas mujeres asimismo brooklynitas y afroamericanas, y queriendo escapar de su barrio, que se ha convertido en una suerte de prisión, acude con su trompeta al puente, es decir, a la vía de escape de su infierno particular, para tratar de encontrarse consigo mismo. En otro momento,

cuando se ha decidido ya por una de las dos mujeres, acude con ella a un banco situado junto al río, con las inevitables vistas hacia el puente de Brooklyn, en un inequívoco homenaje a las escenas de amor junto a puentes tan queridas por Woody Allen (como la recién comentada). Por último, en la boda de Bleek con la chica, aparece de nuevo el puente de Brooklyn, más catedralicio que nunca, puesto que la boda es al aire libre y los arcos ojivales nos remiten a la arquitectura religiosa.



Denzel Washington y el puente de Brooklyn, en *Cuanto más, mejor*

Queremos, por último, reflexionar sobre la íntima relación entre la valoración del paisaje, como elemento fundamental de la calidad de vida en las ciudades, y la visión que el cine transmite de éste a la sociedad globalizada. El cine capta elementos urbanos y genera iconos a partir de la arquitectura y las obras públicas, de tal modo que la aparición de un puente puede llegar a identificar el lugar de la acción, y este lugar es fácilmente reconocible por cualquier espectador del mundo. Pero el puente, como hemos comprobado en estas líneas, no sólo expresa un lugar. Cada mirada indica un significado distinto en función de dónde se coloque la cámara, de los elementos que aparecen o no, o del momento en el que aparece el puente en la película. Así, entre otras cosas, la aparición de un puente en el cine puede reforzar el paso de un estado vital a otro, una llegada a un lugar espiritual, un lugar de peligro, o incluso un lugar en el que desarrollar un trabajo. También en un puente las parejas se hacen confidencias, caminan, se paran, deciden cosas y declaran sentimientos. Es tal la cantidad de situaciones fílmicas que los puentes han recogido que incluso se puede hablar de que el cine ha contribuido a socializar la percepción intelectual de dichas construcciones, dotándolos de valores emotivos y estéticos, y remarcando que su concepción va más allá de la resolución del problema de unir dos puntos salvando un obstáculo. Y, desde luego, en el caso del puente de Brooklyn, el cine es causa fundamental de que en el momento presente esta creación ingenieril sea un elemento tan definitorio de la ciudad de Nueva York como el Empire State Building, la Estatua de la Libertad, Central Park o la mágica rampa del museo Guggenheim.

